

чення. Сам Галілей говорить, що він помилився, відрекшись від своїх ідей, що він втратив унікальну можливість встановити вид клятви Гіппократа для вчених (284). Вся п'єса відповідно не має рації, приймаючи своє становище в історії літератури, прийти до висновку, що вона є пригодницькою книгою (Звичайно, потрібно щось більше, ніж маніфест потрібно, ляпас по лицю культури і класів, які споживають все, створене літературою). Однак ця неправильність п'єси, ця неповнота, цей вплив на протиріччя, спростування, кооптація є прикладом точного революційного важеля драми та її театру.

Той факт, що драма як форма ніколи не «має рації», що вона не може реалізувати остаточно свій революційний або руйнівний потенціал, що це радикально завжди під питанням, завжди неправильно і, отже, не може піддаватися теоретичному завершенню диспуту, ніколи повністю не засвоюється в літературній традиції: такий стан справ - на яких, здається мені, сам твір орієнтований - є самим по собі прикладом радикальної неправоти, проблеми і можливості революції в системі літератури.

З англійської переклала Іванна Дмитрієва

*Майкл МОРЛІ
Аделаїда (Австралія)*

БРЕХТ І СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ПОЛЯРНOSTІ ЧИ СУМІЖНОСТІ?¹

У своїй нещодавній автобіографії «Утопія та інші місця» Річард Ейр, художній керівник Британського Королівського Національного Театру поєднує Брехта і Станіславського таким чином:

Великий внесок Станіславського був у вимозі до акторів ставитися до свого ремесла настільки ж серйозно, як і письменники, котрим вони служать, і забезпечувати певну формальну дисципліну, в якій можуть реалізуватися цілі обох [1].

У порівнянні зі Станіславським, зазначає Ейр, Брехта звертається до політичних та естетичних питань з ідеологічної позиції, яка, тим не менш, повинна завжди бути готовою пристосувати менш чітко окреслений матеріал до театральної практики:

В усіх формах мистецтва... прихильники традиційності будуть відстоювати, що є вічні і непорушні закони, якими можна нехтувати при небезпеці, але в театрі є лише одне незмінне правило: «Доказ всякого пудингу у поїданні». Брехт вчить нас ставити запитання: «Що відбувається у театрі?» (133).

До цього можна додати: обидва прагнуть того, щоб і режисер, і виконавець ставили собі запитання: «Що відбувається у п'єсі?»

Дослідник і біограф Станіславського, Єн-Норман Бенедеті, в своєму есе «Брехт, Станіславський і мистецтво гри», наполягає на перегляді «комплексних, змінних взаємозв'язків між Брехтом та Станіславським» [2]. Дане дослідження не пропонує встановлювати зв'язок між обраною для нього темою та іншими спорідненими питаннями, такими як використання актором емоційної пам'яті; різних або схожих підходів до понять «головне завдання», «дія», «провідна мета». Причиною для тих змін, які відбулися або відбувалися протягом декількох років у ставленні Брехта до Станіславського і його методу і які чітко помітні, якщо порівняти початкове потрактування Брехтом очікувань Станіславського від актора з іншими окремими ремарками через декілька років, зокре-

¹ Друкується за виданням: Michael Morley. Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities? van Dijk, Maarten (ed.) / I'm still here = Ich bin noch da (The Brecht Yearbook, 22) (1997) pp. 194-203

ма, з об'ємнішими записами, датованими після 1950-го року, цією причиною є те, що Брехт почав розглядати методи та результати Станіславського в позитивнішому світлі. Слід також наголосити, що це дослідження не стосується ні дискусій з питань формалізму/натуралізму 1950-х років, ні ставлення Брехта до Станіславського. Деякі з цих питань, поставлених Бенедетті, слід розглянути детальніше у повноцінному дослідженні стосунків між цими двома чоловіками.

Документальні свідчення (йдеться про листи і записи у робочому журналі) показують, що в середині-кінці тридцятих років, у Брехта були сильні, і здебільшого підкреслено негативні погляди на Станіславського. Есе Бенедетті і тон виступів Брехта дають зрозуміти, що його несхвалення було, в першу чергу, націлене на культ Станіславського і на те, що, правильно чи ні, його послідовники висували під його іменем. Насамперед, у записі щоденника від 12 вересня 1938 р. показано: Брехт різко відреагував на те, що він називає «культом» Станіславського, який є «площею водозбору всього, що є святинями театрального мистецтва» [3]. Як вказує Бенедетті, заперечення Брехта не ґрунтуються на, власне, прочитанні праць Станіславського, але він і не був єдиним ні тоді, ні пізніше, хто ставив підхід Станіславського на один рівень з надмірним наголошенням на почуттях, а любов до мови — з квазі-релігійним і сектантським підтекстом. Однак, як і Брехт, Станіславський не дуже схвально сприймався навіть деякими зі своїх прихильників, і варто пам'ятати, що Брехтівська критика «школи Станіславського з його храмом мистецтва, служінням слову, культом поета, внутрішнім станом, чистотою» вказувала на те, що насправді Станіславський захоплювався «емоціями» і «афективною пам'яттю», на відміну від тверджень своїх учнів, не довго, всього лише між 1907-1914 роками. Концентрація на виконавцях і їх ставленні до ролі, як зазначено в працях деяких коментаторів Станіславського, надає емоційній і фізичній підготовці рівня самодостатньої мети, а не засобу для досягнення мети. Але процитуємо слова Бенедетті з його біографії Станіславського: «Проблеми створення персонажа, як про це часто думали, є центральним питанням системи Станіславського. Центральним питанням є структура і зміст самої п'єси» [4]. І з двох його ранніх задокументованих репетицій стає зрозуміло, що до 1920 р. Станіславський був прихильником «методу фізичної дії» в якості наріжного каменю будь-якої теорії та практики вистави і стосунків між персонажем і сюжетною лінією п'єси. Брехт, який пізніше відзначав, що «фізичні дії, використовуючи термін Станіславського, вже не просто функції; в якості факторів, які б сприяли реалістичному втіленню ролі, вони стають її

основною орієнтацією, набуваючи притчової форми» [5], знайшов би більш ніж достатньо підтверджень для таких думок у власних словах Станіславського і його репетиційній практиці.

Це питання фізичної дії і її зв'язку з реалізацією притчевості сцени або цілої п'єси, закликає до більш уважного розгляду. Враховуючи в цілому примирливий тон коментарів Брехта і його колег про Станіславського починаючи з п'ятдесятих років, мабуть, не так вже і дивно, що, як зазначає Бенедетті, порівняння їх методів під час репетицій «розкриває багато паралелей у методології їх роботи» [6]: та ж сама відмова від загальної фіксованої типології характерів класичної психології; те ж саме розбиття тексту на конкретний ряд дій, той же самий ретельний аналіз соціальних та історичних обставин.

Крім того, в 1950-х роках ми знаходимо нотатки Брехта: «Теорія фізичної дії Станіславського, напевне, його найбільш значний внесок у новий театр» [7]. І як ще одне свідчення тісного зв'язку між цими питаннями, відомо, що: «на репетиціях раннього періоду його творчості, Брехт завжди просить актора зобразити насамперед історію, інциденти, дію» [8].

Хоча ми все ще очікуємо на більш детальний розгляд методів, які застосовував Брехт під час репетицій 1950-х років - в першу чергу касетні записи, зроблені протягом багатьох місяців Хансом-Йоахімом Бунге — існує достатня кількість матеріалів, щоб зробити висновки з попередньої цитати про те, що Брехт на початку репетицій вимагав від актора зосередитися на діях та інцидентах, як на засобах представлення притчової драми. Цей метод, ймовірно, в наш час, здається звичним (і логічним) більшості режисерів; але він не став невід'ємною частиною сценічної мови доки методи Гранвіль-Баркера, Шоу і, цілком очевидно, що Станіславського були описані і впроваджені в практику.

Все ж, якщо подібності у підходах до репетицій у Брехта і Станіславського можна простежити в 1950-х при розгляді колишніх документованих матеріалів, які стали доступними, це не означає, що матеріали Станіславського були так само доступними німецькою мовою наприкінці тридцятих і на початку сорокових років, і саме на цьому періоді, записах з 1940 року, я хотів би зосередити увагу.

До 1940 року найбільша колекція матеріалів, що стосувалася Станіславського і його методів, була доступна німецькою мовою у виданні, яке з'явилося в Цюріху під назвою «Секрет акторського успіху» («Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs») [9]. Брехт, можливо, бачив копію цього видання в Скандинавії, хоча це мало ймовірно. З чим він мав справу, так це з американською ін-

терпретацією ідей Станіславського, їх втіленням під час репетицій та коментарями стосовно системи Станіславського. Його друг Макс Горелік належав до редакційної колегії журналу «Театральна майстерня», в якому з 1936 року було опубліковано низку статей про Станіславського і його методи. Крім того, в 1936 році він, здається, також відвідав кілька репетицій в Театрі Груп (Group Theatre), де Лі Страсберг працював над «Мірою» («Die Massnahme»): Страсберг зазначає, що Брехт схвалив його тлумачення “очуження”, і був дуже вражений “оповідною технікою”, яку використав Страсберг, а згодом визнав її вплив на свою подальшу діяльність [10].

Справедливо припустити, що Страсберг, хоча і був схильний применшувати, як це називає Бенедетті, значення фізичної дії, був проте досить добре обізнаний з системою Станіславського, аби використовувати її у своєму підході до оповідної лінії п'єси, яка має розвиватися зі створення так званого «надзавдання» для розбиття самої п'єси і окремих сцен на широкі епізоди, менші інциденти, на знамениті «біти», і відповідні завдання, які реалізуються за допомогою дій.

У грудні 1940 року Брехт зазначив у «Робочому журналі» («Journals») невітінний підсумок занять, які він провів з актором Германом Грайдом, який тоді, як і Брехт, жив у вигнанні в Швеції. Працюючи з текстом «Матінка Кураж» він зазначав:

Шведський театр зацікавлений у постановці Матінки Кураж. (?) я вирішив ще раз пройти кілька сцен за участю актора Грайда. поділити великі сцени на частини не важко, але Грайд не міг придумати жодної назви. Наприклад, сцена 2.

Пропозиції Грайда

МК (Матінка Кураж) продає товар, якого залишилось небагато, отримує вигоду від прибуття її сина. (2 сцени поєднані, Ейліф повідомляє про свій подвиг). МК про поганих генералів і. т. і.

Пропозиції Брехта

МК спекулює продажем продуктів харчування в кухні генерала. (а) Возз'єднання Кураж з сином після дворічної розлуки. Вона використовує його прибуття і його славу, щоб накрутити ціну. (б) вона пізнає, наскільки небезпечним є солдатське життя її сина. У той же час в генерал шанує Ейліфа за його хитрість і сміливість при пограбуванні декількох селян. МК роздратована генералом, Тому що він вимагає героїчних вчинків від її сина.

Тепер абсолютно ясно: те, що Брехт, позбавлений театральної практики і репетицій, намагався зробити, це — дублювати перші етапи підходу до тексту п'єси. Ключовим у його пропозицій

щодо заголовків є те, що вони відповідають поділу сцени Станіславським на серію завдань, аж до використання дієслів — або в іншому випадку, герундія — як основних показників супровідних дій. До речі, ці так звані «заголовки» необхідно відрізнати від «назви» або «підпису», які передують кожній сцені п'єси: колишні є частиною практичного процесу, останні більше схожі на заголовки глав або короткий опис сюжету, які не так легко трансформувати у завдання. Це питання дещо плутається в примірниках англійського видання робочих журналів (Journals), де редактори вказують на схожість цих понять [2].

Цілком може бути, що на півдорозі розумний режисер може дійти до переліку “завдань”, який буде ідентичним переліку Брехта: це було б цікаво, але не так цікаво, як те, що я обрав наступним кроком, а саме підійти до трьох практиків і попросити їх представити поділ сцени на “біти” відповідно до методів Станіславського.

Важливо, що Брехт ділить перші три чверті сцени на п'ять «назв» або «біт». Перший на моє прохання представити поділ сцени на «біти» відповідно до методів Станіславського подав ідентичну схему. Хоча трохи менш деталізована, ніж у Брехта, вона відповідає в загальних рисах його таблиці етапів, і працює наступним чином:

АНАЛІЗ. СЦЕНА 2.

БІТИ

По суті, є дві взаємопов'язані сцени, які знаходяться в дії. Є чотири основні Біти

1. Торг курчатами.
2. Історія Ейліфа
3. Готування їжі
4. Воз'єднання

Якщо біт може бути перерваним, але якщо він відновлюється, то це не слід вважати окремим бітом. Це дозволяє уникнути непотрібної фрагментації. Отже, структурно, ми маємо:

Біт 1. Торг

Біт 2. Розповідь — починаючи з приходу генерала.

Біт 1. Торг — починаючи з моменту, коли Кураж заявляє, що це її син поряд з генералом.

Біт 2. Розповідь — починаючи з “випий, мій сину”.

Біт 3. Приготування курчати і коментарі про поганих генералів.

Біт 2. Розповідь та початок пісні “Тримаю парі, що ваш батько був солдатом”.

Біт 4. Воз'єднання, починаючи з моменту, коли МК підхоплює пісню [13].

Другий поділ сцени за Станіславським був наданий колегою з Великобританії/Австралії, яка працювала режисером у Великобританії з «Дочками місіс Уоррінгтон» Джоінта Стока, і хто вказав мені на початку, що хоча вона не заявляє, що її поділ є «чисто за Станіславським», він виведений із системи Станіславського, як її і вчили в Брістольському університеті і на репетиціях.

Працюючи над текстом сцени (в якій вона не виступала режисером), вона вказала мені на те, що поділ режисера буде відповідати лінії оповіді і допомагатиме виконавцю зрозуміти структуру сцени. Її схема була ідентична схемі Жана Бенедетті, і вона пояснила поділ в примітці:

Для мене, призначення цього методу полягає у структуруванні репетицій: це те, що я називаю режисерським поділом - частини слідуєть за розповіддю/дією або висловлюванням і повинні допомогти акторові досягнути структуру сцени і відзначити зміни ефективності і темпу [14].

Звісно, є заперечення, які стосуються цього процесу і його результатів. Найбільш очевидним може бути те, що будь-який компетентний режисер може шляхом поєднання здорового глузду, практичного досвіду і розуміння здійснити поділ сцени за таким же принципом. На це я відповів би: в наш час, можливо й так. Але в 1940 році поділ, запропонований Брехтом, в якому підкреслюються дієслова і завдання, був так різке схожий на аналіз Станіславського, що, навіть якщо ми погодимося на протиставлення «Брехт проти Станіславського», то повинні також визнати щодо цього питання — а також стосовно інших питань, які згадуються ще на початку статті — що існує значний збіг. І в тих же записах в робочому журналі (Journal) з аналізу сцени ясно, Брехт також обумовлює інтригуючий підхід до більш інтенсивного аналізу елементів сцени:

можна встановити шкалу для вимірювання ступенів ефективності і застосувати її до кожної сцени. Поетичний, драматургічний, соціально-політичний, психологічний (сприяючий розумінню людини) та ін. вирази цих розроблених ступенів, які ви могли б знайти в книгах з естетики, історії, психології [15].

Знову ж таки, ці запропоновані категорії мають не просто «дещо спільне» з тим, що Станіславський називає «лінії», про які актор повинен бути обізнаний і виводити з них лінію сюжету, лінії психології і почуттів, лінії цілковитої сценічної дії: лінії фізичних дій.

Ніщо з того, про що йшлося у даному дослідженні не слід сприймати як твердження, що в усіх деталях театру – в теорії і практиці — у Брехта і Станіславського були аналогічні погляди. Найбільш очевидна точка розбіжностей між ними виявляється у ставленні до політичних елементів у п'єсі і їхніх поглядах на етапи створення

персонажу [16]. І, звичайно ж, враховуючи культурну і політичну атмосферу в НДР у п'ятдесятих роках (час найбільш позитивних свідчень, які викладені на початку цієї статті) більш ніж імовірно, що Брехт сконцентрував увагу на подібностях та знехтував відмінностями. Враховуючи культурну політику того часу, коли підхід Станіславського було категоризовано як такий, що чітко відповідав принципам соціального реалізму, а сам Брехт і вистави Ансамблю регулярно підлягали критиці і були звинувачені у формалізмі, це і не дивно. Тим не менш, Брехт був як і раніше готовим висловити деякі застереження, зазначивши, наприклад, що читання наявної літератури не допомогло йому побачити, як Станіславський визначав соціальне походження персонажа або біти його поведінки [17].

Тим не менш так само, як і низка вчених, які навіть зараз підтримують, хоча і з певними видозмінами, методику Станіславського, він схильний зосереджуватися радше на тих елементах, які безпосередньо стосуються виконавця, ніж на контексті самої гри. Малоімовірно, що Станіславський і його соратники повинні нести відповідальність за це, за абсолютне домінування «головної мети», основного завдання. Поза усяким сумнівом саме це спонукало Петера Паліча знайти спільний знаменник для двох «систем» у відповідь Брехту:

Чи можна описати вашу систему, з точки зору Станіславського як систему, яка звертається до головної мети? Брехт:.. Так, можливо [18].

Раніше, в того ж самого приводу, Брехт було явно легше розрізнити себе і Станіславського з погляду на відмінності між окремими частинами цілим: «Станіславський як режисер в першу чергу актор, а я – режисер, і, перш за все, драматург» [19].

Тим не менш, інші спостереження, засновані на основі більш диференційованого (і більш докладного) читання праць Станіславського, показують, що з точки зору аналізу зв'язку сцени з діями / завдання дійових осіб, подібностей в підходах двох теоретиків / практиків було більше, ніж Брехт готовий був визнати в своїх ранніх записах. Але практика, яку він викладає у своєму Робочому журналі (Journal) з 1940 була, очевидно, ключовою у його підході до поділу сцен і до вказівок щодо проведення репетицій. Аби ще раз наголосити на її значущості як одного з перших елементів в теорії / практиці його методу, який є схожим з методом Станіславського, наведемо слова з виступу Гелени Вайгель 1953 року на конференції, присвяченій творчості Станіславського:

Тут ми знаходимося у пошуку заголовка для сцен і для частин сцен, які можуть виразити дію та ідею, які вони містять [20].